

Studia theodisca

ISSN 2385-2917

Nicola Ribatti
(Siena)

Lo sguardo di Saturno
Critica della modernità e regimi scopici
*in «Die Ringe des Saturn» di W. G. Sebald**

Abstract

Following the footsteps of Horkheimer and Adorno's *Dialektik der Aufklärung*, W. G. Sebald's *Die Ringe des Saturn* develops a particular indictment of *Enlightenment* rationality, which manifests itself primarily as a critical examination of the three most prominent "scopic regimes" of the modern era: the "Cartesian Perspectivalism", the "Descriptive paradigm" of Dutch seventeenth-century Art, and the "Baroque" visual culture. The critical exploration of these visual strategies stands in as representative for wide epistemological problems related to the rational ordering and organization of human thought and knowledge.

1. Critica della modernità in «Die Ringe des Saturn»

Terza prosa pubblicata dallo scrittore W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn* (1995)¹ descrivono i ricordi di una «Fußreise» (RS, 11) che un io-narrante (apparentemente identificabile con l'autore reale) intraprende attraverso la regione inglese del Suffolk. La narrazione di questa «englische Wallfahrt», come recita il sottotitolo della prosa, prende le mosse dalla descrizione del paesaggio circostante, in cui l'io-narrante si confronta con le «selbst in dieser entlegenen Gegend bis weit in die Vergangenheit zurückgehenden Spuren der Zerstörung» (RS, 11), ma è in realtà caratterizzata dalla presenza di continui *excursus* storico-narrativi in cui il narratore ricostruisce con grande acribia i principali eventi catastrofici della storia moderna in un

* Il presente saggio è entrato a far parte, in forma parzialmente modificata, di un mio volume dedicato a Sebald pubblicato dal Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università degli Studi di Trento (Ribatti 2012: 136-155).

¹ Si fa qui riferimento all'edizione tascabile pubblicata dalla Fischer Verlag nel 2004. L'opera è abbreviata con la sigla RS, cui segue indicazione della pagina.

arco di tempo che va dal secolo XVI fino alla *Shoah*. La *Wanderung*, più che un viaggio fisico, è una sorta di “viaggio mentale” giacché il movimento narrativo è determinato non tanto dalle peregrinazioni dell’io-narrante nel Suffolk, quindi dal suo presunto movimento nello spazio, quanto dalla giustapposizione, dalla continua *Sammlung* di digressioni storico-biografiche collegate tra loro dal motivo della *Zerstörung*. Il tema che tiene insieme una tale materia saggistico-narrativa fortemente eterogenea è infatti quello della distruzione e della violenza che caratterizzano tanto il paesaggio inglese quanto la storia della modernità. La natura è infatti costantemente segnata dall’erosione², dalla desolazione e dalla distruzione. Vengono ricostruite le numerose catastrofi che hanno colpito la regione del Suffolk, come la scomparsa di intere città sotto i flutti marini (RS, 288 sgg.) o lo sfruttamento delle risorse naturali, cui è seguita una lenta e inarrestabile decadenza economica. Violenza e distruzione caratterizzano anche gli eventi storici ricostruiti dall’io-narrante: si va dai massacri compiuti dagli Usta-scha croati (RS, 113 sgg.) allo sfruttamento coloniale del Congo (RS, 125-165), al suicidio di massa compiuto dai T’ai-p’ing in Cina (RS, 168 sgg.) per giungere all’esito estremo della *Shoah* (RS, 78). Il paesaggio inglese diviene così una sorta di *palinsesto* della storia moderna, mentre il testo è attraversato da un reticolo di rimandi che collega tematicamente tra loro episodi ed eventi storici, spesso lontani tra loro da un punto di vista storico e geografico, sotto il segno della distruzione: in tal modo la pesca sfrenata delle aringhe (RS, 70 sgg.) o lo sfruttamento massiccio dei bachi da seta nel XIX e XX secolo (RS, 321 sgg.) divengono tragiche *figure* che anticipano lo sterminio degli ebrei nei campi di concentramento.

Sebald individua chiaramente le cause di questa *Naturgeschichte der Zerstörung* nell’avvento in Occidente di una razionalità che celebrava l’avvento dei lumi, ma che si è in realtà dialetticamente rovesciata in mito. Favorendo la nascita della tecnica moderna e lo sviluppo del capitalismo, tale razionalità strumentale ha infatti portato allo sconsiderato sfruttamento delle risorse naturali e alla sottomissione (quando non allo sterminio) di altri esseri umani celando il tutto dietro la trionfalistica e ideologica celebrazione del progresso. Emblematico è per esempio il capitolo V della prosa, posto significativamente in posizione centrale, in cui la ricostruzione delle biografie di Konrad Korzeniowski (alias Josef Conrad) e Roger Casement fornisce l’occasione per analizzare l’impresa coloniale belga in Congo considerando fatti e dettagli generalmente ignorati dalla storiografia ufficiale:

² Su questo tema si vedano Beck 2004 e Bond 2004.

Tatsächlich gibt es in der ganzen, größtenteils noch ungeschriebenen Geschichte des Kolonialismus kaum ein finsteres Kapitel als der sogenannten Erschließung des Kongo. (RS, 143)

L'impresa coloniale viene posta sotto il segno della civiltà, del progresso e del puro interesse economico:

Im September 1876 wird unter Verkündigung der denkbar besten Absichten und unter angeblich Hintanstellung aller nationalen und privaten Interessen die Association Internationale pour l'Exploration et la Civilisation en Afrique ins Leben gerufen. Hochgestellte Persönlichkeiten aus allen Bereichen der Gesellschaft, Vertreter des Hochadels, der Kirchen, der Wissenschaft und der Wirtschafts- und Finanzwesens nehmen an der Gründungsversammlung teil, bei der König Leopold, der Schirmherr des vorbildlichen Unternehmens, erklärt, daß die Freunde der Menschheit keinen edleren Zweck verfolgen könnten als den, der sie heute vereine, nämlich die Öffnung des letzten Teils unserer Erde, der bislang von den Segnungen der Zivilisation unberührt geblieben ist. Es ginge darum, sagte König Leopold, die Finsternis zu durchbrechen, in der heute noch ganze Völkerschaften befangen seien, ja es ginge um einen Kreuzzug, der wie kein anderes Vorhaben angetan sei, das Jahrhundert des Fortschritts seiner Vervollendung entgegenzuführen. (RS, 143-4)

Ciò che dovrebbe rappresentare l'apice del secolo del progresso si basa in realtà sul feroce sfruttamento di un «Territorium, dessen unerschöpfliche Reichtümer er nun ohne Rücksichtnahme auszubeuten beginnt» (RS, 144); il Belgio ricorre a società commerciali «deren bald legendäre Bilanzen beruhen auf einen von sämtlichen Aktionären und sämtlichen in Kongo tätigen Europäern sanktionierten Zwangsarbeits- und Sklavensystem» (RS, 144). Con tragica ironia, l'io-narrante sembra affermare che se le popolazioni africane, prima dell'avvento del capitalismo occidentale, erano schiave delle tenebre dell'ignoranza e della barbarie, esse sono ora state liberate grazie alla luce della civiltà che ha introdotto un sistema di tipo schiavistico. Esso ha causato la morte di migliaia di vittime senza nome, cui fa da controparte un aumento vertiginoso del valore delle azioni delle società commerciali:

Zwischen 1890 und 1900 lassen jedes Jahr schätzungsweise fünfhunderttausend dieser namenlosen, in keinem Jahresbericht verzeichneten Opfer ihr Leben. Im selben Zeitraum steigen die Aktien der Compagnie du Chemin de Fer du Congo von 320 auf 2850 belgischen Franken. (RS, 144-5)

L'ascesa economica e politica del Belgio si basa dunque sullo sfruttamento e sul massacro di migliaia di uomini di cui spesso non rimane alcuna traccia nella storiografia ufficiale. La rimozione della "storia delle vittime" è uno degli aspetti di una storiografia positivista che, sotto la falsa celebrazione del progresso, nasconde invece sfruttamento e violenza.

In questa analisi della modernità è evidente il debito verso della Scuola di Francoforte, in particolar modo nei confronti della *Dialektik der Aufklärung* di Adorno e Horkheimer³. Secondo i due filosofi, il trionfo della *Vernunft*, che avrebbe favorito il presunto progresso dell'occidente e avrebbe dovuto liberare l'uomo dal mito, si è rovesciato dialetticamente nel suo contrario, nella barbarie, a cui l'uomo è in realtà sempre rimasto avvinto: «Come i miti fanno già opera illuministica, così l'illuminismo, a ogni passo, si impiglia più profondamente nella mitologia» (Adorno, Horkheimer 1997: 19). Questo rovesciamento dialettico è dovuto al predominio di una razionalità strumentale legata al principio della «fungibilità universale» (Adorno, Horkheimer 1997: 18) secondo cui ogni cosa è considerata l'equivalente astratto di un'altra all'interno di un sistema universale di equivalenze e di scambio. Ciò ha portato al dominio e alla reificazione della natura e dell'individuo stesso, fenomeno che ha avuto la sua manifestazione più lampante nell'avvento dei totalitarismi.

In modo analogo, come si è detto, Sebald denuncia lo sfruttamento delle risorse naturali e delle popolazioni sotto l'egida di una razionalità e di un'idea di progresso che è in realtà animata solo da interessi economici. Nell'ottica del capitalismo, l'ascesa e lo sviluppo economico di una nazione si basa necessariamente e fatalmente sullo sfruttamento (spesso mascherato o rimosso) della natura e di altri esseri umani. Non è un caso, del resto, che la prosa sia attraversata in modo diffuso, tanto sul piano testuale quanto su quello delle immagini, da una specifica isotopia semantica che si articola nell'opposizione binaria luce/buio, progresso/arretratezza, civiltà/barbarie. Nell'analizzare *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp* di Rembrandt, il narratore afferma che essa illustra «ein bedeutendes Datum im Kalender der damaligen, aus dem Dunkel, wie sie meinte, ins Licht hinaustretenden Gesellschaft» (RS, 22). Numerosi sono poi gli esempi che illustrerebbero la presunta «unaufhaltsame Verdrängung der Finsternis» (RS, 76). Si pensi al racconto della pesca delle aringhe, il cui «toter Körper an der Luft zu leuchten beginnt» (RS, 76); le moderne dimore signorili in Inghilterra e Irlanda dispongono di «gleichsam mit dem Lebensstrom un-

³ Sull'influenza della *Scuola di Francoforte* sull'opera di Sebald si vedano Hutchinson 2009 e Agazzi 2012.

serer Erde pulsierendes, ungeheuer helles Licht» (RS, 47); il colonialismo in Africa ha avuto come obiettivo quello di colmare «die weißen Flecken» (RS, 143) presenti sulla carta geografica, mentre la produzione capitalistica, ad esempio quella della seta, ha avuto come scopo finale una «Vermehrung der Lichts», come si legge nel seguente passo tratto dall'ultimo capitolo:

In ihren Betrieben und in den ihrer Zulieferer herrschte tagaus, tagein die denkbar größte Geschäftigkeit, und wenn damals [...] ein Wanderer in der einbrechenden Winternacht unter einem Tintenschwarzen Himmel Norwich von ferner sich näherte, dann war war es für zum Erstaunen, was für ein Glanz über der Stadt war von dem noch zu später Stunde aus den Gadenfenster der Werkstätten dringenden Licht. Die Vermehrung des Lichts und die Vermehrung der Arbeit, das sind ja Entwicklungslinien, die parallel zueinander verlaufen. (RS, 333)

Questo apparente progresso ha invece prodotto «das langsame sich Hineindreuen der Welt in die Dunkelheit» (RS, 97). Attraverso un richiamo intertestuale a *Heart of Darkness*, il narratore sottolinea come la «white patch» presente sulla cartina dell'Africa «had become a place of darkness» (RS, 143)⁴. Sebald non si limita tuttavia a rovesciare la dialettica luce/ombra, ma reinterpreta la metafora della luce affermando che il principio che caratterizza lo sviluppo dell'intera civiltà umana sarebbe in realtà la combustione:

die unaufhörliche Verbrennung aller brennbaren Substanz ist der Antrieb für unsere Verbreitung über die Erde. [...] Verbrennung ist das innerste Prinzip eines jeden von uns hergestellten Gegenstandes. [...] Die ganze Menschheitszivilisation war von Anfang an nichts als ein von Stunde zu Stunde intensiver werdendes Glosen, von dem niemand weiß, bis auf welchen Grad es zunehmen und wann es allmählich ersterben wird. Vorderhand leuchten noch unsere Städte, greifen noch die Feuer um sich. (RS, 202-3)

Lungi dal portare progresso e civiltà, i “lumi” si sarebbero trasformati in un “fuoco” che continua a consumare e distruggere inesorabilmente la natura, le sue risorse e lo stesso genere umano.

È interessante notare come in *Die Ringe des Saturn* la critica nei confronti della modernità si attui anche attraverso una attenta analisi dei *regimi scopici*, cioè delle “pratiche visuali” che caratterizzano la modernità. Sebald

⁴ Le riproduzioni fotografiche inserite nella prosa partecipano di questa isotopia cromatica proprio perché sono esclusivamente in bianco e nero.

analizza infatti con grande attenzione gli elementi visuali presenti in alcune opere artistiche (Rembrandt, Ruisdael, van de Velde), inserisce nel testo o cita immagini (per lo più fotografiche) in cui il problema del punto di vista e della visualità assumono grande rilievo. È altresì interessante notare come l'analisi condotta da Sebald segua da vicino le tesi contenute in un celebre saggio che Martin Jay ha dedicato alla cultura visuale occidentale: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993)⁵. Nelle pagine che seguono proverò a individuare tali analogie.

2. Regimi scopici della modernità.

In *Downcast Eyes* (1993: 21-83) Martin Jay afferma che la cultura moderna è sostanzialmente «ocularcentric or dominated by vision» (1993: 3); essa sarebbe inoltre caratterizzata dalla presenza di un regime scopico dominante cui si affiancano due varianti. Il regime dominante è rappresentato dal «cartesian perspectivalism» (1993: 69), il quale si rifà in arte alle teorie rinascimentali sulla prospettiva e, in filosofia, al razionalismo cartesiano. Alla prospettiva rinascimentale si deve l'idea di uno spazio geometricamente isotropico, rettilineo, astratto e uniforme che viene osservato dall'esterno da un occhio fisso. Non a caso, nel trattato *De Pictura*, Alberti si riferisce metaforicamente alle tele come a delle *finestre* sul mondo: esse sono lo spazio attraverso cui è possibile osservare, da una posizione esterna e privilegiata, il mondo nella sua totalità. Il mondo visibile si struttura in funzione del singolo occhio astratto (in contrapposizione alla normale visione stereoscopica) di un singolo osservatore che guarda da una posizione esterna e privilegiata. Alberti fa inoltre riferimento a una specifica «macchina prospettica», il *velo*, che è sostanzialmente un telaio di legno con fili (di cordicelle o di rame) che formano una griglia; la posizione dei diversi punti visti attraverso la griglia viene riportata dall'osservatore su un foglio quadrettato. Celebre è la rappresentazione che ne dà Dürer in un'incisione del 1538, in cui l'artista osserva il corpo di una modella attraverso una finestra al cui interno è montato un reticolo.

Il «cartesian perspectivalism» ha poi il suo correlato filosofico nel razionalismo cartesiano e nel soggettivismo trascendentale su cui esso si fonda. Nella terza parte del trattato *La Dioptrique* (1637) Descartes cerca di dimostrare come la conoscenza visiva sia spiegabile non per via induttiva, cioè per mezzo della percezione sensoriale, ma per via deduttiva, partendo cioè

⁵ L'autore si sofferma in particolar modo sul pensiero francese, ma le sue tesi sono applicabili all'intera cultura occidentale.

dalla contemplazione delle idee innate. La conoscenza, secondo il pensiero cartesiano, si attuerebbe attraverso una sorta di “occhio interiore” che guarda le idee innate in modo chiaro e distinto⁶.

La visione che si ha in questo regime scopico è dunque fissa, monoculare, astratta. Essa è frutto di una sorta di “occhio assoluto” svincolato dalla corporeità e dalla temporalità. Tale regime scopico è inoltre strettamente connesso alla nascente scienza moderna, che non *legge* e interpreta più la natura come un libro divino, ma la *vede* come uno spazio omogeneo, matematico e regolare all'interno del quale si collocano gli oggetti che possono essere osservati e misurati da un occhio neutro. La conoscenza è dunque strettamente connessa all'azione del vedere. Jay inoltre riconduce questo regime scopico al nascente capitalismo moderno, la cui diffusione è favorita dall'avvento della tecnica e da una visione matematizzata dello spazio e del tempo.

Accanto a questo regime scopico dominante vi è una variante che Martin Jay ricostruisce rifacendosi al celebre saggio dedicato da Svetlana Alpers (1984) alla pittura fiamminga, in cui l'allieva di Gombrich contrappone l'arte italiana, basata sulla narrazione, all'arte fiamminga, basata invece sulla descrizione e sulla superficie visuale. Tale tradizione pittorica rifiuta la visione monoculare del prospettivismo cartesiano ponendo invece l'accento sull'esistenza di un mondo di oggetti che precede il soggetto e che è sostanzialmente indifferente alla sua posizione visuale. La tela non è più, come nel modello albertiano, *finestra* in cui è contenuto il mondo, ma *specchio* che lo riflette fedelmente. Rimane certo l'immagine metaforica della pittura come finestra sul mondo, ma essa non ha più valore totalizzante, anzi pone in rilievo il carattere frammentario di quanto rappresentato. Nella pittura fiamminga non vi è un punto di vista fisso, esso è invece mobile: non si fa ricorso infatti alla tradizionale prospettiva centrale, ma alla “costruzione con punto di distanza”, cioè all'utilizzo di più punti di fuga che permette di comporre insieme molteplici rappresentazioni. La Alpers riconduce queste caratteristiche del regime scopico fiammingo all'empirismo di Bacone e Heyghens, agli studi sull’“occhio passivo” di Keplero, ma soprattutto a quella che definisce la «vocazione cartografica dell'arte olandese» (Alpers 1984: 195). La mappa geografica non solo è esplicitamente “citata” all'interno di numerose opere fiamminghi⁷, non si limita a influen-

⁶ Cfr. Jay 1993: 69-82.

⁷ Si veda a tal proposito la magistrale analisi de *L'arte della pittura* di Vermeer presente in Alpers 1984: 195-275.

zare le vedute topografiche delle città di Ruisdael e altri artisti, ma influenza la stessa idea di visualità che caratterizza la cultura fiamminga. La mappa descrive infatti il territorio e gli oggetti in esso contenuti in modo, per così dire, “democratico”, senza imporre alcuna gerarchia spaziale e senza selezionare gli oggetti preventivamente. La carta geografica offre inoltre una visione dall’alto che va oltre il monocularismo cartesiano e mira a descrivere, nel modo più esaustivo e completo possibile, gli oggetti presenti nel mondo. La studiosa sottolinea inoltre che la griglia alla base della prospettiva albertiana è ben diversa da quella presente nella cartografia di Tolomeo:

Sebbene la griglia proposta da Tolomeo, come anche quella imposta più tardi da Mercatore, abbiano la stessa uniformità matematica della griglia prospettica rinascimentale, esse non comportano, a differenza di quest’ultima, un osservatore definito e una cornice, né un’idea di “quadro” come finestra attraverso la quale possa guardare un osservatore esterno. Per questi motivi la griglia di Tolomeo e le griglie cartografiche in genere non vanno confuse con la griglia prospettica. (Alpers 1984: 250)

Se nel caso della prospettiva rinascimentale la tela è una *finestra* che incornicia in modo esaustivo il mondo, presuppone un osservatore esterno e ricorre quindi, da un punto di vista tecnico, alla griglia prospettica e a un punto di fuga centrale, nell’arte olandese la tela è finestra senza cornice, è frammento di un mondo in cui gli oggetti vengono osservati senza gerarchia prospettica, come attraverso un rilievo topografico. Da un punto di vista tecnico, questo si traduce nell’utilizzo della “prospettiva con punto di distanza” e nel ricorso alla griglia intesa come strumento per rilevare topograficamente la realtà.

Se la cultura visuale fiamminga tutto sommato costituisce, secondo Martin Jay, una sorta di variazione rispetto al regime scopico che domina l’epoca moderna, è con l’estetica barocca che si afferma una visualità alternativa. Il regime scopico barocco, che Jay descrive rifacendosi ad alcuni contributi di Christine Buci-Glucksmann come *La ragione barocca* (1992) e *La Folie du voir* (1986), costituisce l’antitesi più radicale al prospettivismo cartesiano. Ponendo l’accento su una esperienza visuale fortemente disorientante, tale regime scopico rifiuta del tutto non solo il monocularismo della tradizione cartesiana, con l’illusione di uno spazio prospettico e isotropo, ma anche la tradizione fiamminga con la sua fiducia nella leggibilità del mondo, cui contrappone invece una rappresentazione della realtà intesa come selva di segni indecifrabili. Alla *finestra*, simbolo del prospettivi-

smo cartesiano, e allo *specchio* piano, simbolo dell'arte fiamminga della descrizione, si contrappone lo *specchio anamorfico* che, distorcendo le immagini, da un lato mette in rilievo la convenzionalità di ogni forma di visione, dall'altro pone l'accento sulla materialità stessa dei mezzi utilizzati per ogni rappresentazione. La visione barocca pone l'accento sugli aspetti concreti, materiali e tattili, mette in evidenza l'inestricabile legame tra retorica e immagine: ogni segno ha una componente visiva così come ogni immagine ha in sé una componente linguistica. Il regime scopico barocco è infine animato da una costante quanto inappagata tensione verso una totalità del senso che non può più essere data. Ne deriva una visione della natura intesa come enigma indecifrabile, che cela un significato verso cui si può solo tendere: essa diviene «palinsesto dell'invisibile» (Buci-Glucksmann 1986: 197).

3. *Analisi dei regimi scopici in Die Ringe des Saturn.*

Come si è detto in precedenza, in *Die Ringe des Saturn* Sebald porta avanti una critica della razionalità moderna indagandone anche i corrispondenti regimi scopici. Questo è evidente già nel primo capitolo, in cui è presente una dettagliata analisi de *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp* di Rembrandt che rappresenta, come sostiene Anne Fuchs (2004), un vero e proprio di manifesto poetico. Sebald attribuisce notevole importanza a tale opera, che è riprodotta due volta nella prosa: vi è l'immagine integrale, che occupa ben due pagine, e in più vi è la riproduzione di un dettaglio del corpo (RS, 24-6).

Nel 1631 Nicolaes Tulp, professore di anatomia ad Amsterdam e membro della Gilda dei Medici, commissiona a Rembrandt⁸ un'opera in cui rappresentare l'annuale lezione di anatomia da lui tenuta. Essa aveva luogo normalmente in inverno poiché la decomposizione dei cadaveri era meno rapida. Secondo la legge del tempo, solo i corpi dei criminali potevano essere sottoposti a una dissezione. Nel caso del dipinto di Rembrandt, il cadavere è quello di Adrian Adrianeszoon, detto «Het Kindt», famigerato criminale impiccato ad Amsterdam nel gennaio del 1632. Troviamo i nomi dei presenti indicati su un libro tenuto in mano da uno degli assistenti. Nel dipinto il dottor Tulp è ritratto nel momento in cui espone agli astanti il funzionamento dei tendini del braccio sinistro: per maggiore comprensione, li afferra con delle grosse pinze e a sua volta, con la mano sinistra, mima il movimento delle dita reso possibile dai tendini stessi.

⁸ Su Rembrandt cfr. Bolten, Bolten-Rempt 1977.

Il soggetto pittorico era molto diffuso al quel tempo, si pensi ad esempio alla *Lezione di anatomia* di Thomas de Keyser⁹, l'opera di Rembrandt appare tuttavia fortemente innovativa. Alla rigida staticità della composizione di de Keyser si contrappone in Rembrandt una maggiore dinamicità e drammaticità che si realizzano attraverso la disposizione dei corpi: la figura del dottore è fuori centro, sulla destra della composizione, mentre i personaggi sono disposti a piramide umana, conferendo profondità a tutta la composizione. Rembrandt sembra voler sottolineare nei volti le differenti reazioni emotive degli astanti (concentrazione, stupore, meraviglia), nonché evidenziare il coinvolgimento tra il dottor Tulp e i sette uomini disposti intorno al corpo esanime che viene dissezionato. Questo si contrappone a sua volta agli altri personaggi sia per la posizione orizzontale, sia per l'aspetto cromatico (il pallore cadaverico del corpo è in forte contrasto con il nero delle vesti). L'opera di Rembrandt, oltre a esaltare lo statuto sociale della gilda dei medici, rappresenta le procedure con cui la moderna razionalità esamina e analizza la realtà empirica attraverso gli strumenti e le conoscenze della scienza moderna. Il dipinto sarebbe dunque anzitutto una celebrazione della nuova visione scientifica del mondo e del moderno razionalismo cartesiano, oltre a essere una celebrazione della stessa pittura. È infatti interessante notare come il gesto che il medico compie con le dita per mostrare il funzionamento dei tendini sia in realtà molto simile a quello di un pittore quando tiene il pennello tra le dita: il dipinto, quindi, vorrebbe sottolineare le analogie tra medicina e pittura e la pari dignità delle due discipline nel descrivere e comprendere la natura.

La lettura sebaldiana dell'opera, partendo da alcuni particolari del dipinto, tende a decostruire e rovesciare questa interpretazione fornendo allo stesso tempo una fondamentale chiave di lettura della prosa stessa. Egli descrive la lezione di anatomia del dottor Tulp come

ein bedeutendes Datum im Kalender der damalige, aus dem Dunkeln, wie sie meinte, ins Licht heraustretenden Gesellschaft [...]. Zweifellos handelte es noch bei dem vor einem zahlenden Publikum aus den gehobenen Ständen gegebenem Schauspiel einesteils um eine Demonstration des unerschrockenen Forschungsdrangs der neuen Wissenschaft, andernteils aber, obzwar man das sicher weit von sich gewiesenen hätte, um das archaische Ritual der Ziergliederung eines Menschen, um die nach wie vor zum Register der zu verhängenden

⁹ Per un confronto tra le opere di de Keyser e Rembrandt si vedano gli importanti contributi di Fuchs (2006; 2007). Sulla lettura sebaldiana dell'opera di Rembrandt utile anche Blackler 2007.

Strafen gehörenden Peinigung des Fleisches des Delinquenten bis über den Tod hinaus. (RS, 22-23)

Apparentemente l'opera celebrerebbe la nascente scienza moderna, sarebbe «eine Demonstration des unerschrockenen Forschungsdrangs der neuen Wissenschaft» e segnerebbe dunque una data importante in quel processo trionfale che allontanerebbe sempre più la società dalle tenebre («Dunkel») della barbarie verso la luminosa affermazione della ragione («Licht»). In realtà, secondo Sebald, l'opera di Rembrandt mostrerebbe il rovesciamento dialettico della ragione in mito. Nel dipinto l'enfasi sarebbe posta non sul trionfo del moderno sguardo scientifico e sulla presunta visione oggettiva della natura, al cui servizio si porrebbe il realismo pittorico, ma sulla persistenza di arcaici rituali punitivi («das archaische Ritual der Ziergliederung eines Menschen») sotto l'apparente visione razionalistica del corpo. Il carattere rituale dell'autopsia sarebbe ulteriormente testimoniato dal fatto che essa era in genere seguita da un banchetto:

Daß es bei der Amsterdamer anatomische Vorlesung um mehr ging als um die gründlichere Kenntnis der inneren menschlichen Organe, dafür spricht der an Rembrandts Darstellung ablesbare Zeremonielle Charakter der Zerschneidung des Toten [...] ebenso wie die Tatsache, daß nach der Vollendung der Prozedur ein feierliches, in gewissem Sinne symbolhaftes Bankett abgehalten wurde. (RS, 23)

Sebald nota inoltre come l'attenzione dello spettatore sia colpita dal livido corpo di Aris Kindt, collocato in posizione centrale e dipinto in una luce fredda e clinica. In effetti, a livello iconografico, la postura del corpo rimanda alla tradizione della *Passio Christi* e al motivo del “compianto sul Cristo morto”. Questa tradizione iconografica è tra l'altro caratterizzata dalla presenza dei personaggi evangelici che, collocati generalmente a semicerchio intorno al corpo, esprimono drammaticamente il proprio dolore. Anche nell'opera di Rembrandt, come si è detto, vi sono dei personaggi collocati intorno al corpo della vittima, ma, a differenza del modello iconografico tradizionale, essi non esprimono alcun compianto, anzi osservano un atlante anatomico, disinteressandosi totalmente della vittima, cui non rivolgono alcun sguardo:

Und doch ist es fraglich, ob diesen Leib je in Wahrheit einer gesehen hat, denn die damals gerade aufkommende Kunst der Anatomisierung diente nicht zuletzt der Unsichtbarmachung des schuldhaften Körpers. Bezeichnenderweise sind ja die Blicke der Kollegen des Doktors Tulp nicht auf diesen Körper als solchen gerichtet, sondern sie gehen, freilich haarscharf, an ihm vorbei auf den aufgeklappten

anatomischen Atlas, in dem die entsetzliche Körperlichkeit ist auf ein Diagramm, auf ein Schema des Menschen, wie es dem passionierten, an jenem Januarmorgen im Waagebouw angeblich gleichfalls anwesenden Amateuranatomen René Descartes vorschwebte. Bekanntlich lehrte Descartes in einem der Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung, daß man absehen muß von dem unbegreiflichen Fleisch und hin auf die in uns bereits angelegte Maschine, auf das, was man vollkommen verstehen, restlos für die Arbeit nutzbar machen und, bei allfälliger Störung, entweder wieder instand setzen oder wegwerfen kann. (RS, 23-6)

Ipotizzando che a tale evento abbia preso parte anche Descartes, Sebald interpreta il disinteresse dei medici per il corpo di Aris come emblema del razionalismo cartesiano, la cui affermazione rappresenta, secondo lo scrittore, uno «der Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung». Il predominio del razionalismo cartesiano nel pensiero occidentale ha avuto infatti conseguenze nefaste poiché ha determinato un radicale dualismo tra *res cogitans* e *res extensa*, favorendo la prima sulla seconda. L'affermarsi della razionalità come unico strumento per giungere alla conoscenza ha portato alla totale svalutazione del corpo («die entsetzliche Körperlichkeit») visto non come mezzo conoscitivo, ma come meccanismo («Maschine»), mero strumento al servizio della ragione strumentale e della produzione capitalistica («für die Arbeit nutzbar»). Se Adorno e Horkheimer affermano che questo «nuovo sapere», la cui essenza è la tecnica, «non tende a concetti e a immagini, alla felicità della conoscenza, ma al metodo, allo sfruttamento del lavoro altrui, al capitale» (Adorno, Horkheimer 1997: 12), analogamente Sebald, riferendosi allo sfruttamento dei tessitori nel capitolo X, asserisce sarcasticamente che «die Vermehrung des Lichts und die Vermehrung der Arbeit, das sind ja Entwicklungslinien, die parallel zueinander verlaufen» (RS, 333). Il radicale dualismo cartesiano ha prodotto la reificazione della corporeità, che viene fatta quasi scomparire, e una svalutazione della sfera biologico-naturale. Nell'interpretazione di Sebald lo sguardo dei presenti, rivolto all'atlante anatomico anziché al corpo della vittima, è indice esattamente di questa svalutazione della dimensione corporea a favore dell'astratta razionalità. Il corpo è stato dissolto, trasformato in *informazione* che viene a sua volta *archiviata* nel libro.

L'avvento della razionalità cartesiana ha portato poi allo sfruttamento della natura e alla sottomissione delle culture e delle popolazioni considerate inferiori. Non è un caso che Sebald, nel terzo capitolo di *Die Ringe des Saturn*, metta in parallelo la strage delle aringhe, frutto di una politica disennata di sfruttamento delle risorse ambientali, con i cadaveri di Bergen-

Belsen (RS, 77-80). Il comune denominatore è la nefasta *biopolitica* che ha portato al disprezzo della vita umana e allo sfruttamento selvaggio della natura.

Nel dipinto di Rembrandt, almeno secondo le intenzioni celebrative dei committenti, il realismo dell'opera sarebbe dunque il precipitato estetico della nuova scienza e allo stesso tempo sarebbe funzionale alla sua esaltazione. Alla nuova visione oggettiva della natura, che nell'ambito del sapere medico produce «die damals gerade aufkommende Kunst der Anatomisierung», corrisponderebbe un'arte realistica che si serve delle tradizionali leggi prospettiche (griglia e punto di fuga) per vedere in modo oggettivo, "anatomico", la realtà, determinando tuttavia paradossalmente una totale svalutazione della corporeità stessa a favore di un astratto soggettivismo. Tanto per Sebald quanto per Martin Jay, e qui mi sembra ci sia un primo importante punto di contatto tra i due, la modernità sarebbe caratterizzata da un regime scopico cartesiano in cui le leggi della prospettiva (griglia prospettica e punto di fuga) divengono emblemi di una razionalità astratta e strumentale che porta a una totale svalutazione della corporeità.

Secondo Sebald, tuttavia, Rembrandt rovescerebbe all'interno stesso della rappresentazione pittorica la visione celebrativa della nuova scienza. Lo scrittore nota anzitutto come Rembrandt non dipinga la dissezione dell'addome e la successiva rimozione dell'intestino, come era prassi, ma la dissezione della mano sinistra. Questa inoltre non risulta proporzionata con il resto del corpo, non obbedisce cioè alle leggi della prospettiva che dovrebbero garantire, attraverso il ricorso alla griglia prospettica e al punto di fuga, la proporzionalità degli oggetti collocati nel campo visuale. Non solo la mano sarebbe sproporzionata, ma sarebbe anche anatomicamente scorretta perché dipinta come se fosse la destra:

Die offengelegten Sehen, die nach der Stellung des Daumens, die der Handfläche der Linken sein sollte, sind die des Rückens der Rechten. Es handelt sich also um eine rein schulmäßige, offenbar ohne weiteres dem anatomischen Atlas entnommene Aufsetzung, durch die das sonst, wenn man so sagen kann, nach dem Leben gemalte Bild genau in seinem Bedeutungszentrum, dort, wo die Einschnitte schon gemacht sind, umkippt in die krasseste Fehlkonstruktion. Daß Rembrandt sich hier irgendwie vertan hat, ist wohl kaum möglich. Vorrätzlich scheint mir vielmehr die Durchbrechung der Komposition. Die unförmige Hand ist das Zeichen der über Aris Kindt hinweggegangenen Gewalt. Mit ihm, dem Opfer, und nicht mit der Gilde, die ihm den Auftrag gab, setzt der Maler sich gleich. Er allein hat nicht den starren cartesianischen Blick, er allein nimmt ihr wahr, den aus-

gelöschten, grünlichen Leib, sieht den Schatten in dem halboffenen Mund über dem Augen des Toten (RS, 27)

Sebald non interpreta l'erronea esecuzione della mano come una svista dovuta all'artista o a un suo collaboratore meno dotato, ma come una voluta rottura nel "centro semantico" («Bedeutungszentrum») di un dipinto che dovrebbe celebrare la scienza moderna e che invece ne evidenzia i limiti. Attraverso la rappresentazione *anamorfica*¹⁰ della mano sinistra, Rembrandt crea una tensione tra il vivido realismo dell'opera e la rappresentazione di un particolare vistosamente antirealistico. La mano costituisce un particolare opaco rispetto allo sguardo trasparente che attraversa il dipinto, incarna il momento in cui «la visibilità si ispessisce» e lo sguardo «urta con masse oscure, con impenetrabili volumi, con la pietra nera dei corpi» (Foucault 1969: 135)¹¹. La rappresentazione scorretta della mano è interpretata da Sebald come segno della *Einfühlung* che il pittore mostrerebbe nei confronti di Aris Kindt, visto come vittima della violenza dell'uomo e della storia. Se il professore e i suoi uditori esaminano il corpo con il freddo e rigido sguardo scientifico che prescinde dalla corporeità, anzi rivolgono la loro attenzione all'atlante anatomico anziché al cadavere, il pittore è il solo a percepire la sofferenza umana insita in quel corpo, egli solo ne coglie la dimensione *creaturale* e mostra empatia per quelle sofferenze espresse nell'ombra che copre parte degli occhi e della bocca spalancata: «Er allein hat nicht den starren cartesianischen Blick» (RS, 27).

È significativo inoltre che Rembrandt dipinga la mano copiandola alla rovescia direttamente dall'atlante anatomico come se fosse una sorta di specchio deforme, come accade appunto nell'*anamorfosi catottrica*¹². Egli rivolta l'archivio contro se stesso. Il risultato è appunto quella «krasseste Fehlkonstruktion» (RS, 27) che è interpretata da Sebald come traccia della violenza perpetrata su Aris Kindt e come segno dell'empatia dell'artista nei confronti delle vittime della storia.

¹⁰ Sull'anamorfosi si veda il classico Baltrušaitis 1978.

¹¹ Sulla presenza di Foucault in Sebald si vedano gli importanti contributi di Long 2006 e Long 2008. Sul tema della visualità in Foucault, oltre al saggio di Jay, si possono consultare i contributi presenti in Cometa, Vaccaro 2005.

¹² Con il termine "anamorfosi" si intende un'immagine fortemente distorta che acquista la "vera forma" (*anamorphosis*) solo quando l'osservatore si colloca in una posizione molto inclinata rispetto al piano o quando essa viene riflessa attraverso superfici curve (specchi, cilindri ecc.). Nel primo caso si ha una *anamorfosi proiettiva*, soggetta alle leggi della prospettiva applicata in senso inverso; nel secondo caso si ha una *anamorfosi catottrica* che unisce trasformazione proiettiva e topologica.

L'interpretazione dell'opera di Rembrandt, posta *in limine* alla prosa, rappresenta, come si è detto in precedenza, una vera e propria dichiarazione di poetica perché condensa quelli che sono i nuclei tematici fondamentali della prosa. Il dipinto illustra anzitutto una concezione della storia, centrale in *Die Ringe des Saturn*, vista come un susseguirsi di violenze che la modernità occulta e reprime a favore di una visione trionfale del progresso storico. L'opera incarna poi l'empatia nei confronti delle vittime della storia, altro tema di centrale importanza in tutte le prose di Sebald. L'arte, tanto quella narrativa quanto quella pittorica, ha il dovere etico di individuare e serbare memoria delle «Schmerzespuren der Geschichte, die sich [...] in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen» (Sebald 2001: 24). Ciò può essere compiuto conservando le tracce mnestiche di coloro che rischiano di andare incontro all'oblio accarezzando la storia "contropelo", come sostiene Benjamin, cioè proponendo, come nel caso dell'opera di Rembrandt e *Die Ringe des Saturn*, una lettura non convenzionale della storia. Se il dipinto, nelle intenzioni della committenza, doveva celebrare i trionfi della nuova scienza, Rembrandt ne rovescia dialetticamente dall'interno il senso profondo mostrando le conseguenze negative di una visione reificata del corpo. Analogamente Sebald, in *Die Ringe des Saturn*, presenta la storia dell'Occidente come un'unica «Geschichte der Unterwerfung» (RS, 26), conseguenza di quel razionalismo cartesiano che viene stigmatizzato ne *La lezione di anatomia*. La critica alla razionalità moderna si attua pertanto anche attraverso una serrata analisi del regime scopico dominante; si tratta di un'operazione che ricorda per certi versi la celebre analisi di *Las Meninas* di Velasquez che Foucault compie all'inizio del saggio *Le parole e le cose*. In entrambi i casi un'opera pittorica è analizzata nelle sue componenti visuali e interpretata come sintesi di una ben determinata *episteme*.

Da quanto detto risulta evidente come le tesi di Martin Jay abbiano numerosi elementi in comune con l'analisi condotta da Sebald. Al «cartesian perspectivalism» del primo corrisponde in modo puntuale il «cartesianischer Blick» di cui parla l'autore tedesco. Per entrambi l'astratta e rigida visione prospettica diviene emblema della moderna razionalità strumentale. Se questa ipotesi risulta plausibile, allora la presenza quasi ossessiva, nel corso della prosa, dei motivi della griglia, del reticolo e del punto di vista¹³ assume un significato ben preciso: essi divengono emblemi della razionalità cartesiana e delle sue nefaste conseguenze. Non a caso la prosa si apre con l'io-narrante che osserva una finestra fornita di reticolo dal suo letto

¹³ A tal proposito interessanti osservazioni si trovano in Lethen 2006 e Gray 2009.

di ospedale, dove giace «in einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit» (RS, 12) proprio in seguito alla *Wanderung* appena terminata:

Genau entsinne ich mich noch, wie ich, gleich nach der Einlieferung, in meinem im achten Stockwerk des Krankenhauses gelegenen Zimmer überwältigt wurde von der Vorstellung, die in Suffolk im Vorsommer durchwanderten Weiten seien nun endgültig zusammengeschrumpft auf einen einzigen blinden und tauben Punkt. Tatsächlich war von meinem Bett aus von der Welt nichts anderes mehr sichtbar als das farblose Stuck Himmel im Rahmen des Fensters. (RS, 12)

Alla citazione segue la riproduzione di un'immagine fotografica poco definita, come accade assai spesso nelle prose sebaldiane, in cui è riprodotta la finestra con una griglia che incornicia una porzione di cielo con alcune nubi sullo sfondo¹⁴.

Da quanto detto in precedenza, l'immagine iniziale della finestra con il reticolo costituisce molto probabilmente una allusione alla *finestra* e al *velo* albertiani di cui tuttavia rovescia il significato in modo radicale. Se in Alberti la *finestra* è metafora di una visione oggettiva ed esaustiva del mondo, in Sebald dalla finestra non è possibile vedere null'altro che un frammento indistinto di cielo. Se il *velo* costituisce uno strumento che permette di sistematizzare e organizzare gli atti percettivi provenienti dal mondo esterno, in Sebald è una semplice griglia vuota che incornicia un cielo grigio e amorfo. Nella citazione precedente vi è un chiaro riferimento anche alla visione prospettica: la prospettiva centrale e il relativo punto di fuga, che permettono di organizzare gli oggetti nel campo visuale, si riducono a un «einzigen blinden und tauben Punkt» (RS, 12). La prosa si apre dunque con un chiaro rifiuto del prospettivismo cartesiano, che verrà esplicitamente teorizzato poche pagine dopo con l'analisi dell'opera di Rembrandt, rifiuto che ha una chiara valenza *metanarrativa*. Secondo Claudia Albes l'immagine della finestra con il reticolo sembra evocare una sorta di «leere Schreibfläche» (Albes 2002: 297) che attenderebbe di essere riempita, e in effetti la prosa si conclude con un'immagine fotografica che mostra alcuni tessitori asiatici posti accanto a tre quadrati con banchi da seta disposti a spirale (RS, 349). La struttura reticolare iniziale, ancora vuota, al termine della prosa sembra essersi riempita attraverso il processo della scrittura/tessitura. Il rifiuto del prospettivismo cartesiano ha pertanto una chiara valenza anzitutto metatestuale. Esso ha infatti il suo *analogon* estetico

¹⁴ Il testo è inoltre giustificato in modo tale che il sintagma «des Fensters» si collochi in posizione centrale, sopra l'immagine, quasi si trattasse di una sorta di didascalia. Si tratta di un artificio particolarmente diffuso nelle prose sebaldiane.

in una narrazione che ha una struttura *teleologica*, basata sulla *trama*, di cui è simbolo l'immagine del reticolo: in questo tipo di narrazione tutto tende verso una fine che illumina di senso quanto precede, anche i particolari apparentemente più insignificanti. La narrazione tradizionale ha poi una precisa "prospettiva", un punto di vista generalmente posto "in alto" (si pensi al narratore onnisciente della romanzo ottocentesco) attraverso il quale il narratore fornisce al lettore una chiara e univoca interpretazione dei fatti narrati. A questo tipo di narrazione Sebald contrappone una prosa la cui struttura è fortemente eterogenea e centrifuga, in cui i passaggi sono compiuti per mezzo di nessi analogici, e in cui sembra mancare un punto di vista privilegiato. Alla struttura narrativa tradizionale, incarnata dal *velo* albertiano, Sebald contrappone una prosa basata su una «struttura rizomatica» (Agazzi 2007: 7)¹⁵ che costituisce una variante positiva del reticolo albertiano. Il modello è in questo caso il *quincunx* di Thomas Browne, una struttura reticolare aperta (quindi rizomatica) che secondo lo scrittore inglese sarebbe alla base di tutte le manifestazioni del creato (RS, 31).

Il motivo del reticolo, nella sua variante albertiana, ritorna più volte nel corso della prosa sempre in accezione negativa. In occasione della sua visita alla dimora di Somerleyton, antica residenza nobiliare ormai in totale decadenza, l'io-narrante viene colpito dalla presenza di una quaglia cinese rinchiusa in una gabbia, di cui è riprodotta un'immagine del testo:

Andererseits freilich bedruckte es mich, als ich nach dem Rundgang wieder ins Freie hinaustrat, in einer der größtenteils aufgelassenen Volieren eine einsame chinesische Wachtel zu sehen, die – offenbar in einem Zustand der Demenz – in einem fort am rechten Seitengitter ihres Käfigs auf und ab lief und jedesmal, bevor sie kehrtmachte, den Kopf schüttelte, als begreife sie nicht, wie in diese [immagine] aussichtslose Lage geraten sei. (RS, 50)¹⁶

L'immagine presenta un punto di osservazione molto ravvicinato, che pone in primissimo piano, fino a renderla sfocata, la struttura della griglia. La fotografia presenta inoltre, come osserva Gray, una prospettiva visuale fortemente centrale:

In our receptive engagement with this illustration, then, we are placed in a position from which we assume the perspective of those who impose an ordering structure upon perception. (Gray 2009: 500-1)

¹⁵ Sul tema del rizoma in *Die Ringe des Saturn* si veda anche Strathausen (2007).

¹⁶ La frase «aussichtslose Lage geraten sei», che segue l'inserimento della fotografia, è giustificata in modo tale da formare una sorta di didascalia dell'immagine.

Griglia e prospettiva centrale assumono una valenza fortemente negativa divenendo emblemi di una razionalità che ingabbia e opprime la natura.

In modo analogo il motivo della griglia ritorna nell'immagine delle reti che catturano e massacrano le aringhe (RS, 74), la cui pesca selvaggia è un tragico esempio di sfruttamento sconsiderato delle risorse naturali da parte di una razionalità strumentale.

Nel capitolo VIII i motivi della griglia e della prospettiva centrale sono collegati alla produzione di armi di distruzione di massa nei laboratori militari costruiti nel primo dopoguerra, e ormai in totale decadenza, presenti lungo le coste dell'Orfordness. L'io-narrante cita per esempio la località di Bawdsey-Manor che fu a lungo

das Domizil und Laboratorium der Forschergruppe, die unter der Leitung von Robert Watson-Watt das Radarsuchsystem entwickelte, das nun mit seinem unsichtbaren Netz den ganzen Luftraum durchzieht. (RS, 271)

Come osserva ancora Gray (2009: 503), pur trattandosi di un sistema militare di difesa, il radar e l'invisibile rete che attraversa lo spazio intero sono collegati alla produzione di armi dall'enorme potenziale distruttivo «mit denen – notfalls – ganze Länder und Kontinente in kürzester Frist verwandelt werden können in rauchende Haufen von Stein und Asche» (RS, 272). Successivamente l'io-narrante fa riferimento alle vecchie torri radar collocate presso Orford che, secondo alcune congetture, avrebbero prodotto «ein unsichtbares Netz von Todesstrahlen» (RS, 275). Proseguendo nella *Wanderung*, l'io-narrante si sofferma su un ponte militare in stato di abbandono, circondato da un paesaggio desolato («voraus war nicht als Zerstörung» RS, 280). L'immagine fotografica mostra una rigida prospettiva centrale, che ha come punto di fuga un rettangolo bianco (probabilmente un cancello¹⁷). Tale rigidità è accentuata dalla linea d'orizzonte che taglia esattamente in due l'immagine, separando così la porzione di cielo (più chiara) dalla terra (più scura), e dalla presenza di paletti laterali, collegati da una cavo di acciaio, che evocano in qualche modo il motivo della griglia prospettica. In questo caso il punto di fuga centrale e la griglia prospettica divengono emblemi di una razionalità dominata dalla volontà di dominio che porta alla devastazione e, infine, alla propria autodistruzione. Il motivo della griglia ritorna infine nella mappa geografica dell'Orfordness che l'io-narrante osserva per studiare la particolare conformazione geografica del territorio (RS, 277). Anche la griglia cartogra-

¹⁷ È la tesi di Gray (2009: 515).

fica partecipa degli aspetti principali della razionalità cartesiana. L'utilizzo della griglia in cartografia rende omogeneo, e quindi maggiormente controllabile, lo spazio astraendo simbolicamente da diversità fisiche e culturali. Essa diviene in tal modo uno strumento di potere basato sull'*archivio* delle conoscenze geografiche, il quale consente da un lato un adeguato controllo e sfruttamento delle risorse, dall'altro disciplina e controlla i movimenti del corpo¹⁸. Benché la cartografia si nata come sapere scientifico finalizzato allo sviluppo disinteressato delle conoscenze attraverso l'applicazione neutra di determinate conoscenze tecniche, essa ha avuto un ruolo determinante nel guidare, sotto l'ingannevole egida del progresso, la politica coloniale dei paesi occidentali sottomettendo popolazioni e sfruttandone le risorse, nel disciplinare i comportamenti della popolazione guidandone i movimenti e gli spostamenti. Il motivo della cartografia come emblema della volontà di dominio che anima la razionalità moderna e il capitalismo occidentale ritorna nel capitolo V durante il resoconto dell'impresa coloniale in Congo. L'ampliamento della conoscenza cartografia coincide con lo sviluppo del capitalismo stesso. Non a caso Sebald sottolinea, citando Conrad, come il Congo, prima dell'arrivo degli occidentali, fosse

nur ein weiße Fleck auf der Afrikakarte [...]. Fast nichts war im Inneren dieses Weltteils eingezeichnet. [...] Inzwischen freilich war die Karte ausgefüllt worden. *The white patch had become a place of darkness.* (RS, 143)

Sebald non si limita a decostruire il razionalismo cartesiano e il relativo regime scopico, egli si oppone anche a quella variante visuale che, secondo Martin Jay, è incarnata dalla pittura fiamminga. Non è dunque un caso che Sebald citi Ruisdael, visto dalla Alpers come uno degli esponenti più significativi della maniera fiamminga, ponendolo in chiara contrapposizione con Rembrandt. Nel capitolo IV l'io-narrante ritorna a parlare della *Lezione di anatomia* descrivendo le reazioni che ha avuto dopo aver osservato il dipinto. Egli è talmente colpito dall'opera

daß ich später bald eine Stunde brauchte, bis ich mich vor Jacob Ruisdael *Ansicht von Haarlem mit Bleichfeldern* einigermaßen wieder beruhigte. (RS, 102)

Il narratore riesce a rasserenarsi temporaneamente grazie al dipinto di Ruisdael, che dunque risulta antitetico a quello di Rembrandt. Segue una lunga *ékphrasis* dell'opera, che tuttavia non è riprodotta nella prosa:

¹⁸ Sugli aspetti disciplinari della cartografia in Sebald si veda Long 2008: 134 sgg.

Die gegen Haarlem sich hinziehende Ebene ist aus der Hohe gesehen, von den Dünen aus, wie im allgemeinen behauptet wird, doch ist der Eindruck einer Schau aus der Vogelperspektive so stark, daß diese Seedünen ein richtiges Hügelland hätten sein müssen, wenn nicht gar ein kleines Gebirge. Im Wahrheit ist van Ruisdael beim Malen natürlich nicht auf den Dünen gestanden, sondern auf einem künstlichen, ein Stück über der Welt imaginierten Punkt. Nur so konnte er alles zugleich sehen, den riesigen, zwei Drittel des Bildes einnehmenden Wolkenhimmel, die Stadt, die bis auf die alle Häuser überragende St. Bavokathedrale kaum mehr ist als eine Ausfransung des Horizonts, die dunklen Büschen und Gehölze, das Anwesen im Vordergrund und das lichte Feld, auf welchem die Bahnen der weißen Leinwand auf der Bleiche liegen und wo, soviel ich zählen konnte, sieben oder acht kaum einen halben Zentimeter große Figuren bei Ihrer Arbeit sind. (RS, 102-103).

È interessante notare come l'attenzione dell'io-narrante sottolinei proprio quegli aspetti della pittura fiamminga che sono stati messi in rilievo da Svetlana Alpers nel suo celebre studio. Il primo elemento concerne la visione prospettica. L'io-narrante nota come la visione rappresentata nel dipinto sia frutto di una «Vogelperspektive»: non si ha dunque un unico punto di vista, come nella prospettiva albertiana, ma un punto di vista mobile che assomma contemporaneamente più visioni, dando in tal modo l'impressione che non vi sia alcun punto di vista privilegiato. Solo così è possibile, osserva Sebald, «alles zugleich sehen». Segue poi una dettagliata descrizione del paesaggio rappresentato nella tela, in cui si mette in luce un altro aspetto della pittura fiamminga su cui si sofferma la Alpers: il minuzioso realismo descrittivo. Come si è già detto in precedenza, la studiosa ritiene che questi due aspetti della pittura fiamminga siano strettamente collegati alla «vocazione cartografica» (Alpers 1984: 195) che caratterizza la cultura fiamminga del tempo. Con la cartografia la pittura fiamminga condivide un «comune paradigma conoscitivo, ossia la convinzione che il sapere passi attraverso il rappresentare» (ibidem). La carta geografica mira a conoscere attraverso la descrizione del maggior numero possibile di dettagli, senza alcuna selezione preventiva. Essa permette inoltre di vedere quanto non è visibile, agisce come una sorta di telescopio o microscopio: è dunque fondamentale strumento di conoscenza. Tanto per il paradigma albertiano quanto per quello fiammingo la visione rimane strumento centrale per la conoscenza, questa tuttavia non è più frutto di astrazione, ma passa attraverso una descrizione dettagliata della realtà empirica.

Nell'*ékphephrasis* l'io-narrante sottolinea inoltre come il paesaggio dipinto da Ruisdael mostri una relazione tra uomo e natura ancora armoniosa.

Non vi è traccia, almeno apparentemente, di quella svalutazione della corporeità presente nell'opera di Rembrandt. La luce che illumina i campi coltivati conferisce poi un valore particolarmente positivo al lavoro dell'uomo: non sembra esservi traccia alcuna di reificazione o sfruttamento. Infine, il passaggio senza soluzione di continuità tra il paesaggio campestre e la città, sullo sfondo, allude a una perfetta integrazione tra le due sfere. Così la Alpers commenta questo aspetto della pittura e della cultura fiamminghe:

La città, che in Olanda non è mai lontana e che ha un legame così stretto con la campagna, è il punto di riferimento principale. È così anche nelle Haarlempjes, ossia nelle vedute di Haarlem di Ruisdael. (Alpers 1984: 256)

Nell'opera di Ruisdael non sembra esservi traccia di abuso delle risorse naturali da parte della città. La dimensione umana sembra integrarsi in modo armonioso con la natura, ma anche con la dimensione del trascendente, raffigurata simbolicamente dal vasto cielo che occupa i due terzi del dipinto. Alla natura oggettivata e frammentata dal freddo sguardo cartesiano, alla reificazione dell'uomo e allo sfruttamento capitalistico delle risorse sembra qui contrapporsi la rappresentazione di una nostalgica unità tra uomo e natura. In realtà l'io-narrante rivela come questa unità sia fittizia e possa essere esperita, per di più momentaneamente, solo nell'ambito della fruizione estetica. Come ha giustamente notato Anne Fuchs (2007: 129 sgg.), che si rifà alle note teorie di Simmel sul paesaggio, a ben guardare quella rappresentata nell'opera di Ruisdael è una *Kulturlandschaft*: allorché la natura inizia ad essere sfruttata dal capitalismo, essa si trasforma in paesaggio e come tale viene rappresentata e confinata nella sfera ideale dell'arte, come forma di compensazione allo sfruttamento e alla devastazione della natura operate dall'uomo. Sebald individua questa componente "ideologica" del dipinto di Ruisdael analizzando ancora una volta i regimi scopici in esso rappresentati. Egli nota come la prospettiva da cui il pittore osserva il paesaggio sia solo apparentemente collocata sulle dune: il punto di osservazione è situato «auf einem künstlichen, ein Stück über der Welt imaginierten Punkt» (RS, 103). L'apparente unità uomo-natura è frutto di una costruzione visuale che è «künstlich», e si pone pertanto in contraddizione con il realismo dell'opera. A ben vedere la rappresentazione pittorica di Ruisdael è anch'essa conseguenza del razionalismo moderno, per quanto si tratti di una "variante descrittiva", poiché propone una visione onnicomprensiva che è in realtà frutto di un artificio tecnico-razionale. Se vi è poi un legame tra il principio della fungibilità universale che caratterizza

il capitalismo e il processo di astratta geometrizzazione dello spazio determinato dalla visione prospettica, analogamente vi è un legame chiaro tra la valorizzazione della superficie materiale, tipica della pittura fiamminga, e il culto feticistico degli oggetti quotidiani che in tale pittura compaiono. La trasformazione della natura in *Kulturlandschaft* non è altro che un modo per mascherarne ideologicamente (e compensare) quello sfruttamento della natura che prenderà le mosse proprio nei Paesi Bassi a partire dal secolo XVII, in concomitanza con la nascente moderna economia capitalistica. Non è dunque un caso che Sebald, nel descrivere l'opera di Ruisdael, citi in modo molto fugace un particolare che è in realtà molto significativo: si tratta dei teli in lino («Leinwand») stesi ad asciugare al sole sul campo luminoso. Si tratta di un altro elemento che è stato messo in evidenza dalla Alpers nel suo studio:

Seguendo forse l'esempio dei materiali didascalici che venivano aggiunti alle carte geografiche, Ruisdael descrive una delle principali risorse economiche della città: la sbiancatura del lino. (Alpers 1984: 256)

La produzione e il commercio dei prodotti tessili costituiscono l'atto di nascita del moderno capitalismo, che non a caso prende le mosse proprio dai Paesi Bassi, e non è un caso che Sebald si soffermi a lungo, nel corso della prosa, sulla pratica della sericoltura in cui l'uccisione dei bachi da seta diviene chiara allegoria dello sterminio degli ebrei (capitolo X). Attraverso questa fugace allusione, ancora una volta Sebald decostruisce dall'interno un regime scopico tipico della modernità mostrando gli aspetti ideologici di una produzione artistica che, attraverso la rappresentazione di una relazione armonica tra uomo-natura, cela invece lo sfruttamento delle risorse naturali. Una conferma di questa ipotesi interpretativa è fornita dal successivo resoconto del viaggio in aereo che l'io-narrante compie da Amsterdam a Norwich e che costituisce il corrispettivo moderno della visione prospettica di Ruisdael:

Das kleine Propellerflugzeug, das zwischen Amsterdam und Norwich verkehrt, stieg zuerst der Sonne entgegen, ehe es in westlicher Richtung abdrehte. Unter uns ausgebreitet lag eine der am dichtesten besiedelten Region Europas, endlose Reiheauszeilen, mächtige Trabantenstädte, business park und glänzende Glashäuser, das gleich großen vierkantigen Eisschollen zu treiben schienen auf dem bis in den letzten Winkel ausgenutzten Land. Eine über Jahrhunderte sich hinziehende Regulierungs-, Kultivierungs- und Bautätigkeit hatte die gesamte Fläche verwandelt in ein geometrisches Muster. In geraden Linien und leichten Bogen verliefen die Auto- und Wasserstraßen [...].

Wie an einem zur Berechnung der Unendlichkeit erfundenen Abakus glitten die Fahrzeuge ihre enge Spur entlang [...]. Eingebettet in das Ebenmassige Gewebe, las als Überrest aus früher Zeit eine von Bauminseln umgeben Domäne [...]. Ein Traktor kroch, wie nach der Richtschnur, quer über einen bereits abgeernteten Acker und teilte ihn eine hellere und dunklere Hälfte. Nirgends aber sah man auch nur einen einzigen Menschen. (RS, 112)

Qui l'io-narrante assume realmente il punto di vista dall'alto presente nel dipinto di Ruisdael, ma lo scenario che si presenta ai suoi occhi è ben differente. Il paesaggio è stato trasformato dalle attività socio-economiche dell'uomo, dal razionalismo utilitaristico, in «ein geometrisches Muster» (RS, 112): ritorna ancora una volta il motivo del reticolo, simbolo dell'astrazione e omogeneizzazione dello spazio operato dal prospettivismo cartesiano. Se poi nel dipinto di Ruisdael Sebald poteva cogliere la presenza di alcune figure umane nei campi, simbolo di un vagheggiato rapporto equilibrato tra necessità dell'uomo e utilizzo delle risorse naturali, in questo paesaggio, che paradossalmente è uno dei più popolati d'Europa, non vi è alcuna traccia umana:

Gleich ob man über Neufundland fliegt oder bei Einbruch der Nacht über das von Boston bis Philadelphia reichende Lichtergewimmel, über die wie Perlmutter schimmernden Wüsten Arabiens, über das Ruhrgebiet oder den Frankfurter Raum, es ist immer, als gäbe es keine Menschen, als gäbe es nur das, was sie geschaffen haben und worin sie sich verbergen. [...] Wenn wir aus solcher Höhe betrachten, ist es entsetzlich, wie wenig wir wissen über uns selbst, über unseren Zweck und unsere Erde, dachte ich mir, als wir die Küste hinter uns ließen und hinausflogen über das gallertgrüne Meer. (RS, 114)

Lungi dal rivelare quella presunta unità tra uomo e natura, la visione panoramica mostra un paesaggio profondamente trasformato dalle attività antropiche, un vero e proprio *archivio vivente* che reca le tracce del suo sfruttamento, ma da cui gli uomini sembrano paradossalmente assenti. Tale visione rivela «wie wenig wir wissen über uns selbst, über unseren Zweck und unsere Erde» (RS, 114).

Il tema della “visione dall'alto” come metafora della conoscenza storica di impianto positivista ritorna nell'analisi di altre due opere pittoriche. Nel capitolo IV l'io-narrante descrive la sua *Wanderung* sulle coste del Suffolk, nei pressi di Southwold, dove ebbe luogo nel 1672 la cosiddetta battaglia di *Sole Bay* tra Inghilterra e Olanda. Egli immagina di assistere all'evento:

Ich fühlte mich wie in einem leeren Theater, und es hätte mich nicht gewundert, wenn vor mir auf einmal der Vorhang aufgegangen und

auf dem Proszenium beispielsweise der 28. Mai 1672 wieder heraufgekommen wäre, jener Denkwürdiger Tag an dem dort draußen die Holländische Flotte, das strahlende Morgenlicht hinter sich, aus der über der See treibende Dunst auftauchte und das Feuer eröffnete auf die in der Bucht vor Southwold versammelte englische Schiffe. Wahrscheinlich sind damals die Bewohner von Southwold, sowie die ersten Kanonenschüsse gefallen waren, hinausgeeilt vor die Stadt und haben das selten Schauspiel vom Strand aus verfolgt. (RS, 94)

L'io-narrante assume momentaneamente la prospettiva del testimone oculare, la cui attendibilità è tuttavia messa subito in discussione:

Menschen werden sie auf die Entfernung wohl keine wahrgenommen haben, nicht einmal die Herren von der holländischen und englischen Admiralität auf ihre Kommandobrücke. (RS, 94)

Se ne deduce che, se già i testimoni oculari di un evento non sarebbero in grado di fornire una testimonianza attendibile, tanto meno possono farlo determinate opere di finzione:

Sind die Berichte von den auf den sogenannten Feldern der Ehre ausgefochtenen Schlachten von jeher unzuverlässig gewesen, dann handelt es sich bei den bildlichen Darstellung der großen Seetreffen ausnahmslos um pure Fiktionen. Selbst gefeierte Seeschlachtmaler wie Storck, van der Velde oder de Louterbourg, von denen ich einige der Battle of Sole Bay gewidmete Erzeugnisse im Marinemuseum von Greenwich genauer studiert habe, vermögen, trotz einer durchaus erkennbaren realistischen Absicht, keinen wahren Eindruck davon zu vermitteln [...] (RS, 95)

Nel testo è poi riprodotto il citato dipinto di Villem van de Velde il Giovane che rappresenta la battaglia di Sole Bay. In questo caso non è presente una vera e propria *ékpφrasis* dell'opera, essa funge da mera *esemplificazione visuale* dell'evento storico che Sebald sta descrivendo. Egli afferma chiaramente che le rappresentazioni storiche illustrate in queste opere pittoriche sono «pure Fiktionen» (RS, 95), come lascia già intuire la metafora teatrale utilizzata all'inizio del passo citato. Ciò accade perché si basano su una prospettiva che, presentata come realistica, è invece frutto di una *ricostruzione* ideologicamente orientata:

The pictures ships are, in fact, representation, that is, pictorial constructs. [...] the culture of the 17th century Netherlands tended in general to seek in a [...] historical event the typical and the normative, that is, features that fit an existing pattern of meaning. (Goedde 1996: 60)

Lungi dal proporre una visione realistica e sintetica del mondo, la visione dall'alto (e la produzione artistica che se ne serve) ha una funzione principalmente celebrativa e normativa: essa ha lo scopo di codificare l'identità nazionale, di celebrare e tramandare le tappe significative della memoria culturale di un popolo, sancite spesso da determinate battaglie storiche. La visuale prospettica dall'alto, poiché fornisce allo spettatore l'illusione di essere testimone diretto degli eventi, di trovarsi al centro della "scena" e di usufruire di una visuale privilegiata, è strumento fondamentale di questa opera di codificazione. Ma in tal modo l'opera di van de Velde non conserva alcuna traccia delle sofferenze e dei sacrifici umani («Die erlittene Pein, das gesamte Werk der Zerstörung übersteigt um ein Vielfaches unser Vorstellungsvermögen» RS, 96) né rivela come alla base della *Zerstörung* vi siano interessi economici («um die Erpressung wirtschaftlicher Vorteile geführten Seekampf» RS, 96-7). La prospettiva determina una falsificazione degli eventi storici per fini chiaramente ideologici.

Il secondo esempio, benché non provenga propriamente dalla pittura fiamminga del Seicento, è tuttavia assimilabile a quel regime scopico. Si tratta del panorama della battaglia di Waterloo del pittore francese Louis Dumontin:

Schließlich kaufte ich mir ein Eintrittsbillet für das in einer mächtigen Kuppelrotunde untergebrachte Panorama, in dem man von einer im Zentrum sich erhebende Aussichtsplattform die Schlacht – bekanntlich ein Lieblingssujet der Panoramamaler – in alle Himmelsrichtungen übersehen kann. Man befindet sich sozusagen am imaginären Mittelpunkt der Ereignisse. In einer Art Bühnenlandschaft unmittelbar unterhalb der hölzernen Balustrade liegen zwischen Baumstümpfen und Strauchwerk lebensgroße Rösser in dem von Blutspuren durchzogenen Sand, außerdem niedergemachte Infanteristen, Husaren und Chevaulegers mit vor Schmerzen verdrehten oder schon gebrochenen Augen, die Gesichter aus Wachs, die Versatzstücke, das Lederzeug, die Waffen. (RS, 151)

Ritorna, come nell'esempio citato precedentemente, la metafora teatrale: gli eventi storici vengono riprodotti in modo fittizio, come su una scena teatrale. Segue il commento alla rappresentazione pittorica della battaglia:

Über die dreidimensionale, vom kalten Staub der verflossenen Horrorszene schweift der Blick an den Horizont zu den Riesengrundgemälden, das das französische Marinemaler Louis Dumontin im Jahre 1912 auf der Innenwand der einhundertzehn mal zwölf Meter messende Innenwand der einem Zirkusbau gleichenden Rotunde ausgeführt hat. Das also, denkt man, indem man im Kreis geht, ist die

Kunst der Repräsentation der Geschichte. Sie beruht auf einer Fälschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war. Ringsum dehnt sich das öde Feld, auf dem einmal fünfzigtausend Soldaten und zehntausend Pferde im Verlauf von wenigen Stunden zugrunde gegangen sind. [...] Was haben sie seinerzeit nur mit all den Leichen und Gebeinen gemacht? Sind sie unter dem Kegel des Denkmals begraben? Stehen wir auf einem Totenberg? Ist das am Ende unsere Warte? Hat man von solchem Platz aus den vielberufenen Historischen Überblick? (RS, 151-2)

L'attenzione di Sebald si sofferma qui sul regime scopico delle *Panoramarotunden*. Si tratta di un tipo di costruzione che, insieme alle torri panoramiche, era molto in voga nel XIX e agli inizi del XX secolo: sono «das erstes optisches Massenmedium im engen Sinn» (Oettermann 1980: 7). Le *Panoramarotunden* mostravano a un pubblico di massa la rappresentazione degli eventi storici (in genere battaglie) considerati fondamentali per la codificazione e la trasmissione dell'identità nazionale. Da un punto di vista architettonico, esse erano costruite come teatri o circhi. La loro finalità principale era quella di offrire una rappresentazione il più possibile realistica, in modo da dare allo spettatore l'illusione di essere testimone oculare degli eventi. La prospettiva panoramica forniva poi una visione degli eventi da un'ottica sopraelevata, privilegiata, permettendo così allo spettatore di cogliere in modo sintetico ed esaustivo gli eventi. Queste strutture panoramiche e il relativo regime scopico sono il prodotto di uno «spezifisch modernen, bürgerlichen Natur- und Weltverhältnisses» (Oettermann 1980: 9).

Anche nel caso del panorama di Waterloo Sebald mette in evidenza il carattere meramente finzionale e ideologico di un simile tipo di ricostruzione storica. Essa è basata su una deliberata «Fälschung der Perspektive» (RS, 152), su un'opera di falsificazione realizzata creando l'illusione di una prospettiva privilegiata, posta in alto, da cui analizzare gli eventi. Questa prospettiva non solo è fittizia, e quindi non conduce a una reale conoscenza di quanto realmente accaduto, ma è per di più basata sulla rimozione del dolore e della sofferenza delle vittime della storia: il punto di vista superiore, l'angolo visuale, è quello offerto da un «Totenberg». Il motivo biblico dell'*ubi sunt* si collega qui a quello della rimozione del ricordo delle vittime dietro l'apparente celebrazione della storia passata: «Was haben sie seinerzeit nur mit all den Leichen und Gebeinen gemacht? Sind sie unter dem Kegel des Denkmals begraben?» (RS, 152). Il presunto punto di vista superiore poggia in realtà su un cumulo di cadaveri.

È inoltre interessante notare come la “visione dall'alto” sia spesso asso-

ciata in *Die Ringe des Saturn* alla violenza: questo è evidente nel motivo della *Prosektur*¹⁹. L'anelito alla conoscenza si traduce concretamente nella dissezione del corpo di Aris Kindt, ma anche nello smembramento delle aringhe:

ein gewisser Noel de Marinière [...] fühlte sich dadurch veranlaßt, die Überlebensfähigkeit dieser Fische genauer zu erkunden, indem er ihnen die Flossen abschnitt und sie auf andere Weise verstümmelte. Eine solche, von unserem Wissensdrang inspirierte Prozedur ist sozusagen die äußerste Zuspitzung der Leidensgeschichte einer ständig von Katastrophen bedrohten Art. (RS, 74)

Il narratore sottolinea esplicitamente come tale procedura sia animata da «Wissensdrang». Alla *Prosektur* e alla conseguente “visione dall’alto” sono sottoposti poi i bachi da seta (RS, 326) e lo stesso io-narrante nel corso di un sogno (RS, 206). Nel capitolo V, dopo l'*excursus* dedicato a Conrad e all'impresa coloniale in Belgio, l'io-narrante si reca in una trattoria. Qui nota una «bucklige Rentnerin» alla quale viene servito

einen Teller mit einem großen Stuck Fleisch. Die alte schaute es eine Weile an, dann holte sie aus ihrer Handtasche ein scharfes Messerchen mit einem Holzgriff und begann, es aufzuschneiden. Ihr Geburtsdatum, so denke ich mir jetzt, mochte in etwa übereinstimmen mit dem Zeitpunkt der Fertigstellung der Kong-Bahn. (RS, 154)

Inserito all'interno del fitto reticolo di rimandi e richiami intratestuali che attraversa la prosa, il gesto della donna diviene allegoria della pratica coloniale che ha martoriato l'«unbegreifliche[s] Fleisch» delle popolazioni sottoposte al dominio occidentale. In modo analogo, la bruttezza e deformità fisica dei belgi è anticipata dalla sproporzione somatica della mano di Aris: in entrambi i casi tale tratto somatico diviene *sintomo* della violenza rimossa che si esprime non attraverso il linguaggio razionale, ma attraverso la deformità corporea.

Se Sebald rovescia e decostruisce dall'interno i due principali regimi della modernità, quello “cartesiano” e la sua variante “fiamminga”, denunciandone il carattere ideologico e finzionale, la sua poetica sembra invece essere molto più vicina al regime scopico “barocco” analizzato da Martin Jay. Tale regime, come si è detto in precedenza, si pone in radicale antitesi

¹⁹ Ben Hutchinson (2009: 145-165) interpreta in senso esclusivamente positivo il tema della “visione dall’alto” associandola alla «Kunst der Levitation» cui Sebald fa riferimento a proposito dello stile di Thomas Browne (RS, 30). Lo studioso tuttavia trascura del tutto i numerosi casi in cui tale visione ha connotazioni chiaramente negative.

tanto al razionalismo cartesiano quanto alla cultura fiamminga. All'illusione di uno spazio prospettico e regolare, alla descrizione del mondo empirico, la cultura barocca contrappone una concezione della visualità intesa come esperienza disorientante e caleidoscopica: alla finestra e allo specchio piano essa contrappone lo specchio anamorfico che distorce, mostrando così la convenzionalità e la materialità di ogni rappresentazione, proponendo spesso contaminazioni e interferenze tra codici semiotici linguistici e visivi. Alla fiducia nella possibilità di leggere in modo neutro e oggettivo il mondo, la cultura barocca contrappone una visione della natura come enigma il cui significato si sottrae costantemente a ogni tentativo di comprensione.

Tutti questi elementi sono chiaramente individuabili nella prosa sebaldiana. La visualità caleidoscopica e disorientante è esperita anzitutto a livello performativo dal lettore stesso de *Die Ringe des Saturn*, il quale si trova a leggere (e osservare) un testo ibrido caratterizzato dalla presenza di immagini che vanno a interrompere il flusso testuale. Tali immagini sono inserite senza alcuna didascalia, talvolta spezzano frasi o sintagmi linguistici, e spesso non hanno un chiaro legame con il *co-testo* linguistico in cui sono inserite. Il lettore si trova pertanto a dover spesso interrompere la lettura di un sintagma per osservare l'immagine o a saltare in avanti o indietro nel tentativo di trovare un possibile legame tra testo e immagine. È dunque la stessa struttura intermediale²⁰ dell'*iconotesto* sebaldiano a favorire un modello di lettura (e visione) estremamente frammentario e disorientante che trova il suo *analogon* narrativo in un testo dall'andamento fortemente centrifugo, privo di una trama che orienti la narrazione in senso teleologico.

Un altro elemento squisitamente "barocco" è costituito dalla sovrapposizione tra il codice semiotico linguistico e quello visuale, espediente molto diffuso in tutte le prose sebaldiane²¹. Nel capitolo I de *Die Ringe des Saturn*, Sebald inserisce un'immagine tratta dal *Simplicius Simplicissimus* (RS, 35) in cui è riprodotto in realtà il testo dell'opera, distinguibile dal *co-testo* per la presenza della *Fraktur*. In questo caso il segno linguistico oscilla, per riprendere la celebre tripartizione di Peirce, tra simbolo e icona. Lo stesso accade per la riproduzione dei diari di Roger Casement (RS, 160-1), in cui lo statuto iconico del segno sembra sovrapporsi a quello simbolico. Tale strategia, oltre a mettere in rilievo il nesso inestricabile tra retorica e visua-

²⁰ Ricchissima la bibliografia sull'intermedialità: si vedano in proposito almeno Rajewsky 2002 e Horstkotte, Leonhard 2006.

²¹ Tale espediente è particolarmente evidente nella prima prosa: *Schindel. Gefühle*. Su questo tema mi permetto di rinviare ad un mio contributo in merito (Ribatti 2009).

lità, mette in dubbio la rigida separazione imposta dalla moderna razionalità ai differenti codici semici.

All'artificioso monocularismo prospettico e all'ingannevole "visione dall'alto" Sebald contrappone infine uno sguardo che osserva "dal basso" le macerie della modernità per interrogarne il senso. *Die Ringe des Saturn* non sono altro che una *Sammlung* in cui l'io-narrante raccoglie i frammenti della storia intesa come *Zerstörung*. La conoscenza storica non si ottiene attraverso un presunto sguardo prospettico: essa, secondo la lezione di Benjamin, è invece un'operazione squisitamente allegorica che consiste nel raccogliere i frammenti e gli scarti della storia, scioglierli da ogni relazione funzionale e collocarli all'interno di una "costruzione sistemica" che permetta di individuare tra loro inattese coincidenze. In tal modo un dato realistico apparentemente neutro, ad esempio la pesca delle aringhe o la sericoltura, si carica di una significazione allegorica nuova che, nella fattispecie, rimanda alla *Shoah*. Al reticolo prospettico rinascimentale, che pretende di cogliere e rinchiudere in modo esaustivo la realtà, e allo specchio piano, simbolo dell'ingenua fiducia della cultura fiamminga nella leggibilità del mondo, Sebald contrappone il *rizoma*, un reticolo aperto, illimitato, porzione irrimediabilmente frammentaria di una realtà che non dispone di un punto di vista esterno, superiore e privilegiato. Il rizoma diviene così allegoria di un dispositivo testuale aperto, eterogeneo, in cui elementi apparentemente distanti tra loro sono in realtà collegati, ma allo stesso tempo diviene allegoria di una razionalità non cartesiana, che rinuncia a sottomettere la realtà a una visione unilaterale e dispotica. Al «cartesianischer Blick» Sebald contrappone lo sguardo *allegorico* e *saturnino* del *Grübler*.

Nota Bibliografica

- Adorno, T. W., Horkheimer, M., 1997. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Agazzi, E., 2007. *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Roma, Artemide.
- Agazzi, E., 2012. *W. G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere.
- Albes, C., 2002. *Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W. G. Sebalds "englischer Wallfahrt" «Die Ringe des Saturn», «Schiller-Jahrbuch», (46), pp. 279-305.*
- Alpers, S., 1984. *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri.
- Baltrušaitis, J., 1978. *Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Milano, Adelphi.
- Beck, J., 2004. *Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald's Suffolk*, in J. J. Long, A. Whitehead (eds.), *W. G. Sebald: A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 75-88.

- Blackler, D., 2007. *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*, Woodbridge, Camden House.
- Bolten, J., Bolten-Rempt, H., 1977. *Rembrandt*, Milano, Mondadori.
- Bond, G., 2004. *On the Misery of Nature and the Nature of Misery: W. G. Sebald's Landscapes*, in J. J. Long, A. Whitehead (eds.), *W. G. Sebald: A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press pp. 31-44.
- Buci-Glucksmann, C., 1986. *La folie du voir: de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée.
- Buci-Glucksmann, C., 1992. *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, Genova, Costa & Nolan.
- Cometa, M., Vaccaro S. (eds.), 2005. *Lo sguardo di Foucault*, Roma, Meltemi.
- Foucault, M., 1969. *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR.
- Fuchs, A., 2004. *Die Schmerzenspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag.
- Fuchs, A., 2007. «Ein Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung»: *Representations of nature in W. G. Sebald's «Die Ringe des Saturn»*, in A. Fuchs, J. J. Long (eds.), *W. G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 121-138.
- Fuchs, A., 2006. *W. G. Sebald's painters: the function of fine art in his prose works*, «The Modern Language Review», (101), pp. 167-83.
- Goedde, L., 1996. *Seascape as History and Metaphor*, in Lof der Zeevaart: *de Hollandse zeeschilders van de 17de eeuw*. Exhibition catalog. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.
- Gray, R. T., 2009. *From Grids to Vanishing Points: W. G. Sebald's Critique of Visual-Representational Orders in «Die Ringe des Saturn»*, «German Studies Review», n. 32, pp. 495-526.
- Horstkotte, S., Leonhard, K. (eds.), 2006. *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag.
- Hutchinson, B., 2009. *W. G. Sebald – Die Dialektische Imagination (Quellen Und Forschungen Zur Literatur- Und Kulturgeschichte)*, Berlin, Walter de Gruyter.
- Jay, M., 1993. *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French Thought*, Berkeley, Univ. of California Press.
- Lethen, H., 2006. *Sebalds Raster: Überlegungen zur ontologischen Unruhe in Sebalds Die Ringe des Saturn*, in M. Niehaus, C. Öhlschlager (eds.), *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Schmidt, pp. 13-30.
- Long, J. J., 2006. *Disziplin und Geständnis: Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre*, in M. Niehaus, C. Öhlschlager (eds.), *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Schmidt, pp. 217-237.
- Long, J. J., 2008. *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Columbia University Press.
- Oettermann, S., 1980. *Das Panorama: die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/Main, Syndikat.
- Rajewsky, I. O., 2002. *Intermedialität*, Stuttgart, UTB.
- Ribatti, N. 2009. *Il ritorno del represso. Qualche considerazione su testo e immagine in «Schwindel. Gefühle» di W. G. Sebald*, «Aisthesis», vol. 2, pp. 51-75.

- Ribatti, N. 2012. *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, Trento, Università degli Studi di Trento.
- Sebald, W. G., 2004 [1995]. *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- Sebald, W. G., 2003 [2001]. *Austerlitz*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- Strathausen, C., 2007. *Going Nowhere: Sebald's Rhizomatic Travels*, in L. Patt (ed.), *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*, Los Angeles, Institute of Cultural Inquiry, pp. 472-91.